

Quelques aspects du pessimisme de Villiers de L'Isle-Adam: la rêverie pétrifiante, l'art et l'artifice, la métamorphose aquatique

MARTA GINE JANER
Estudi General de Lleida
Universitat Barcelona

Chez Villiers de l'Isle-Adam la faculté d'imaginer était très vive. C'est un fait normal. Villiers était scandalisé par les aberrations et les perversions des temps modernes, il était indigné, attristé par les vices de ses contemporains; en plus sa vie a été une suite ininterrompue d'amertumes: il ne connut que la misère, la pauvreté le poursuivait tout au long de son existence, il ne goûta que très tard, et très peu, le succès littéraire, il chercha passionnément le bonheur dans l'amour mais la réalité déçut toujours son idéal... Dans ces conditions il n'est pas difficile de se rendre compte que l'imagination peut servir à contrebalancer les déceptions vitales, l'imagination est alors un refuge, écrire est une compensation.

Il a satisfait son besoin de beauté physique en décrivant des demeures splendides, des êtres de rêve habillés luxueusement, héritiers de trésors magnifiques. Rappelons, dans ce sens, *Akédysseïl*, *L'Amour suprême*, *L'Annonciateur*, le tableau qui clôt *Axël*: la rutilance précieuse devient érotique et les pierres confèrent aux personnages une forte séduction car leur dureté et leur brillant semblent promettre la satisfaction d'un désir jeune et violent. Par instants, Villiers semble concentrer la psychologie de ses personnages, leur vie intérieure, dans des descriptions picturales qui font songer à Gustave Moreau, au Parnasse, à la tradition de Gautier... La rêverie minérale compense la banalité du quotidien et l'invasion d'un progrès honni.

Mais n'oublions pas des images qui, moins conscientes peut-être, permettent de découvrir les obsessions de Villiers, quelques-uns de ses fantasmes reparaissent quand il représente ses héros, ses plus chers personnages féminins. Nous sommes loin du pittoresque décoratif quand Villiers associe ses créatures au symbolisme des pierres, de l'art, de l'eau. Nous sommes loin aussi

de l'amour de la nature qui «chez Villiers (...) disparaît des oeuvres de la maturité»¹. Nous sommes devant le déploiement de l'imaginaire.

Nous avons été frappée par la récurrence du thème de la pierre, des statues dans les oeuvres de Villiers. Dans ses *Premières Poésies*, l'adolescent Villiers, héritier des grands romantiques, se présente comme étant solide, il s'identifie aux rochers, on dirait un dieu...

«Mon esprit est semblable aux rochers, dont les cimes,
Voyant s'enfuir les flots, penchent leurs antres nus
Sur leurs propres abîmes»².

Devant la peur de l'engloutissement, l'adolescent Villiers répond par la pétrification. La pétrification du moi apparaît comme une conduite de défense pour préserver la subjectivité d'un moi fragile. Cette défense s'accompagne d'un besoin éperdu d'être reconnu par les autres, de voir son existence en tant que personne sans cesse, confirmée, besoin qui explique aussi la pétrification de l'autre.

Dans sa publication suivante, *Isis*, nous trouvons le personnage féminin de Villiers le plus détaillé: la description de Tullia occupe plusieurs pages, nous pouvons penser qu'au moment de l'écriture, Villiers voyait en elle le double féminin de son propre être, ce processus il le répètera lors de la création de Sara. Vraiment, l'affirmation que l'on connaît plus un auteur par les femmes qu'il a imaginées que par les hommes se fait réalité chez Villiers. Tullia est une femme dont les propriétés extraordinaires l'éloignent des mortels. Elle ne ressent ni la douleur ni le plaisir et ses connaissances surpassent celles des hommes. Ce fait l'écarte de la vie et des hommes. Elle a choisi de devenir une statue de pierre et de glace, ce phénomène la rend plus mystérieuse encore et nous fait penser à une existence qui a décidé de copier l'art. Tullia-statue est presque transparente. Elle aime sa métamorphose qui lui permet presque d'abandonner son enveloppe matérielle, la glace autorisant la vue est le symbole des matériaux inexistants. La beauté que Villiers recherche avec une ardeur proche de l'obsession n'ignore pas les laideurs de la dissolution. D'autant plus il la voudra marmoréenne et soustraite aux mouvances organiques.

Continuons notre aperçu des oeuvres de Villiers. *Le Prétendant* est une pièce théâtrale qui témoigne d'un sens dramatique presque tout à fait mûr. Le protagoniste, Sergius, est près du grand héros de Villiers, Axël; lors de sa première intervention dans l'oeuvre il se manifeste altier, arrogant, orgueil-

1. Villiers de L'Isle-Adam: *Oeuvres complètes* volume 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 1.038.

2. Ibidem, p. 73.

leux. Sergius s'est réfugié dans la misanthropie pour éviter les poussées des hommes, du temps. A la question du gouverneur...

«Avez-vous des observations à présenter sur le régime de la forteresse?

Il répond:

«Aucune monsieur: je me trouve parfaitement bien, ayant de tout temps, préféré la vue des pierres à celle de mes semblables»³.

Sergius est, comme les pierres qu'il aime, le symbole de l'unité et de la force. Il est le contraire du biologique, c'est-à-dire, de la vie soumise aux lois de la mort. Les désillusions, l'expérience vitale l'ont amené à la pétrification, son corps organique est transformé en une substance pierreuse, il a abandonné la nature humaine pour les idées. Il ne sait pas encore que les idées doivent s'affronter à des obstacles dans le monde organisé et que celui-ci est toujours plus puissant que son idéal. Il faudra attendre *Axël*, l'oeuvre de prédilection de Villiers, pour que les héros n'aient d'autre espoir que la mort libératrice. Axël et Sara acceptent la métamorphose minérale parce qu'ils veulent abandonner tous leurs traits humains pour devenir des statues; ils ont subi des doutes pourtant:

AXEL(...) je suis homme; je ne veux pas devenir une statue de pierre.
MAÎTRE JANUS: Libre à toi; seulement l'univers ne se prosterne que devant les statues»⁴.

La pierre échappe au monde du sentiment, à la sensibilité, aux sensations. La métamorphose permet à Villiers de se dérober aux disgraces inhérentes à la condition humaine. Villiers conseille l'immobilité de la contemplation. C'est l'apothéose de l'Infini-Néant, refuge suprême de la rêverie. La pétrification est un nouveau monde où l'on trouve la froideur recherchée et l'inaltérable dureté du bloc, compact, résistant l'érosion des substances. Minéralisé, pétrifié, le héros est imputrescible et s'offre l'illusion d'échapper à toute forme de dégradation.

La pétrification est donc un petit port à l'abri, mais la pétrification est aussi une arme dans la mesure que la pierre se soustrait aux sentiments, aux pièges de la passion et offre la sûreté de la résistance. Rappelons Lady Hamilton, furieuse par le refus de Sergius:

«LADY HAMILTON: il m'a offensé à jamais. (...)
Je ne suis plus qu'une statue de pierre au mur de leur tombeau et je les regarde mourir»⁵.

3. Ibidem, p. 259.

4. Ibidem, volume 2, p. 643.

5. Ibidem, volume 1, p. 369.

Décus dans leurs amours, les héros de Villiers finissent par s'identifier aux rochers. Villiers a élu la pierre comme le royaume de l'intensité de l'être, de son épaisseur, renversé en arrêt général du temps et de la matière.

En définitive, la mort, réelle ou en vie, est le principe de la pétrification, la pétrification est ressentie comme une victoire. La mort anéantit le temps. La mort est une fuite heureuse devant les tricheries du désir, la mort est le triomphe des amants qui échappent à la possession des corps. Non que le héros ne sache pas aimer. Ses désirs sont, au contraire, très vifs mais entravés par une certaine image qu'il se fait de la femme: il veut rencontrer son double miraculeux, le reflet féminin de lui-même qui doit compléter, cimenter, dans l'illusion unitaire, son identité. La rencontre avec l'autre sera une rencontre avec le moi, l'autre n'existant que pour rejoindre cet idéal nourri du moi-même.

Partagé entre son goût du corps féminin et la crainte qu'il éprouve à l'éteindre, nous verrons le héros rejeter l'aimée et le désir de la tuer: le héros de Villiers veut tuer la femme dont il est tombé amoureux. Axël s'écrie:

«Désormais, je le sens, te savoir au monde m'empêcherait de vivre! c'est pourquoi j'ai soif de te contempler inanimée... et —que tu puisses ou non le comprendre— c'est pour t'oublier que je vais devenir ton bourreau!»⁶.

Sara est la tentatrice parce qu'elle enracine l'amoureux dans la vie, Axël veut la tuer parce qu'il croit la femme incapable de maintenir dans le même état les rêveries qu'elle a suscitées.

Dans *l'Eve future*, lord Ewald connaît le même désir: il veut regarder miss Alicia morte. Aimer une femme morte est l'unique chemin, pour ce noble être, de réaliser son amour sur la terre. Evidemment l'amour pour une femme morte nous fait penser à un crime, nous sommes loin de l'instinct sexuel normal, au contraire, nous nous trouvons devant une perversion fatale de la passion (pourtant ce thème est fréquent dans l'histoire de la littérature). Aimer une femme morte veut dire aimer une forme immarcescible, non charnelle ni, paradoxalement, périssable, la mort est la minéralisation complète de la physiologie:

«Contempler morte Miss Alicia serait mon désir, si la mort n'entraînait pas le triste effacement des traits humains! En un mot la présence de sa forme, fût-elle illusoire, suffirait à mon indifférence éblouie, puisque rien ne peut rendre cette femme digne de l'amour»⁷.

Le but du projet est d'accorder à la forme l'éternité qui fait défaut à la vie. La forme vidée d'âme évite les déceptions. Tuer la vie d'Alicia parce

6. Ibidem, volume 2, p. 658.

7. Ibidem, volume 1, p. 817.

qu'elle possède une âme abjecte implique le désir de conserver ce qu'il y a en elle de marbre, de minéral et de silence. Cet amour pour la morte va de pair avec l'amour pour une statue et il soustend le rêve d'éternité. Mais n'oublions pas que ce procédé de perfection et de netteté est une mise à mort de la féminité. En réalité le choix du type antécède l'amour et est sensé le générer.

Rappelons que Miss Alicia est la forme vivante de la Vénus de Milo, la description de la jeune femme est pleine d'allusions à la statuaire⁸. Une sorte de fatalité conduit les héros de Villiers à aimer des modèles sans jamais atteindre des femmes. Faut-il rappeler que miss Alicia est artiste et les suggestions que cela implique? Villiers élit la forme sculpturale non pas comme riche en significations mais comme tangible, comme apte à être un objet touché, vu de toutes parts, suivi du regard et du doigt. Tous ses lecteurs pourront connaître son idéal. Le penchant à découvrir la perfection dans l'imaginaire plastique a incité Villiers à inscrire l'oeuvre sculpturale dans son roman.

Lord Ewald n'aime pas la femme mais l'idée abstraite de la beauté de la Vénus. S'il veut qu'Alicia se taise, s'il aime le silence, c'est parce que celui-ci ouvre la porte des pensées du spectateur. Le marbre est un matériau indestructible malgré le devenir temporel. Villiers combat le temps par le type éternel. La statue du Louvre est, selon l'avis du jeune homme, supérieure à la femme vivante parce que celle-là ne peut pas mourir, parce qu'elle libère l' amoureux de l'âme d'autrui:

«Le seul malheur dont soit frappée Miss Alicia c'est la pensée! —Si elle était privée de toute pensée, je pourrais la comprendre. *La Venus* de marbre, en effet, *n'a que faire de la Pensée*. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci: «Moi, je suis *seulement* la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. Toutes s'y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l'entrée de la mer. Pour qui réfléchit, je *suis* telle qu'il peut m'approfondir»⁹.

Lord Ewald mène Alicia au Louvre afin de lui montrer les correspondances entre sa propre beauté et celle de l'art. Elle sera heureuse d'emprunter ses prestiges à l'art grec mais elle a peur de se reconnaître dans la statue. Elle ne comprend pas le sens de sa propre beauté, elle ne comprend pas l'abstraction de sa beauté dans les choses qui la reflètent. Cette incapacité la rend indigne de ce qu'on lui offre et la prive du don de recevoir.

La disgrâce de lord Ewald réside dans le fait que la statue lui rappelle l'Infini, la statue lui remémore le pouvoir évocateur de la Beauté, par opposi-

9. Ibidem, p. 810.

tion à sa maîtresse, la statue répond aux espoirs, à l'attente de l'homme noble, bien mieux que ne le fait la femme douée d'âme, l'oeuvre d'art tient sa séduction du fait qu'elle renvoie à une femme réelle, et de l'illusion de sa propre réalité. Si le héros fuit le réel par déception, l'oeuvre d'art est pour lui l'occasion d'une autre réalité dont il attend des preuves d'existence.

Mais le problème se pose parce que lord Ewald ne se résigne pas, en dépit de ses répugnances, à aimer seulement une statue. Malgré tout il veut aimer un être vivant, il veut ressentir des émotions autres que celles qui lui sont accordées par la vision de la statue. En effet le rêve d'éternité n'est qu'un rêve de pierre: ce qui assure la survie à la statue immobile est ce qui la prive de toute vie «vraie». La sculpture est une beauté restée chose. L'art est toujours artifice et s'il reflète la femme, il en est aussi le moule en creux. L'amour de l'art antique n'a pas au fond une sérénité joyeuse, de même l'andréide qui remplace la statue. Si elle est liée, en apparence, à un refus de la mélancolie et de la sentimentalité souffreteuse de lord Ewald, si elle généralise la froideur sculpturale et la joint à ce qui semble une pleine assumption du désir, si la forme de l'andréide consacre que le beau est a-humain, il n'est pas impossible de voir à l'envers de la statue, de la poupée artificielle, que les formes, froides et dures, sont une digue élevée contre l'effroi, d'autant plus rigides qu'elles font écran à la panique. Le cercueil où l'automate dort, signifie la mort de l'illusion. Nous pensons à l'épisode autobiographique qui est à la base de *l'Eve future* et qui explique en grande partie le pessimisme de Villiers, ainsi l'explique Alan Raitt:

«au printemps de 1878 il conçut un autre projet littéraire qui allait le mener très loin. Au début, il s'agissait simplement d'une courte fantaisie pseudoscientifique racontant l'invention d'un automate qui serait infiniment supérieur à une femme réelle. Mais bientôt il se rendit compte que le sujet exigeait d'être traité de façon plus ample, et il se mit à y rattacher toute l'amertume misogyne qu'il gardait de l'aventure avec Anne Eyre»¹⁰.

Hadaly est vraiment le monument élevé à l'horreur de la chair vivante, à la crainte du désir. Le type nie le temps mais aussi le vivant. L'Andréide tient à distance la femme réelle. Elle est à la jonction du désir et de la menace, elle repousse l'agression avec elle le plaisir. L'andréide, être ambigu, est toujours sur le bord de basculer vers la vie ou la mort, vers la protection ou la menace, elle a une double valeur, d'amour et de mort. Faute d'âme (mais c'est le lord qui y a renoncé) Hadaly le pénètre et le pétrifie: l'andréide est une chose morte qui annihile avec l'intériorité le souffle même de la personne, l'andréide — même Sowana dans la version définitive, dotée d'un contenu ineffa-

10. A. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam, exorciste du réel* J. Corti, Paris, 1987, p. 195.

ble pour créer une impression de vie— loin de délivrer de l'effroi, de la hantise de la mort, les contient et les perpétue.

En définitive la féminité est idéale ou morte, éloignée dans les arrières-mondes de l'art, ou, élevée par l'artifice de la magie, au rang d'un autre monde. «Le bras charmant, la main blanche aux vagues enchantées»¹¹ qui ouvre et clôt *l'Eve future* nous dit comme l'idéal est morcelé. Loin d'être, l'idéal devient ici-bas une mosaïque de perfections séparées. L'amant, l'artiste ne connaît que les ruines désarticulées de la beauté, les morceaux d'une femme idéale disparue. Le bras est le moule de la création et de l'art et il nous dit que le bonheur est irréalisable dans sa totalité. Dans *l'Eve future* le poète est près de percer le mystère de l'art et de la vie mais l'illusion ne dure qu'un instant. On fait du héros une créature à la fois sublime et maudite. L'extra-monde auquel l'homme vraiment noble de Villiers veut accéder, n'ouvre ses voiles que pour mieux séparer les mondes. Entre la vie et «l'inconcevable mystère des cieux» s'étend un grouffe infranchissable. S'il y a une attirance entre les deux domaines, l'interdit semble peser sur leur union. Lord Ewald et Hadaly-Sowana sont unis vers la fin du roman pour être de nouveau séparés l'idéal et le réel ne pouvant se rencontrer que momentanément, voire qu'illusoirement:

«L'Homme succombe au Destin qu'il a bravé»¹².

Telle est la conclusion offerte par les éditeurs à l'introduction de *l'Eve future*.

C'est à ce moment que nous allons analyser la rêverie aquatique parce que ses images suffiront à caractériser que la participation à l'eau fait partie de bien des rêves de pétrification. Rappelons nos citations antérieures: les rochers faisaient pendant aux flots, Tullia était une statue de pierre mais aussi de glace, dans notre deuxième citation de *l'Eve future* lord Ewald compare la Venus aux «vagues des fleuves à l'entrée de la mer»... Cette récurrence n'est pas fortuite, nous pourrions trouver encore d'autres exemples. L'eau est fondamentale dans la conception de Villiers et elle peut prendre des symboliques diverses. L'une des plus réussies se trouve dans *L'Eve future*, lord Ewald parle naturellement d'Alicia:

«Cette femme fut pour moi comme ces sources claires, aux murmures charmeurs, nées en des pays de soleil, à l'ombre d'antiques forêts. Si, au printemps, séduit par la beauté de leur onde mortelle, vous y plongez une jeune feuille verte et toute vivante encore de sève, vous la retirez pétrifiée»¹³.

11. Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes* op. cit. volume 1, p. 1.017.

12. Ibidem, p. 1.459.

13. Ibidem, p. 817, 818.

C'est l'évocation de l'eau cadavéreuse, cristalline en apparence seulement, mais qui distille tout un cimetière. Malgré l'intention subtile et profonde de Villiers dans ce paragraphe, il faut constater que son imaginaire s'associe à la réalité. Villiers est en train de rendre compte de certain phénomène par lequel les corps plongés dans certaines eaux s'y couvrent d'une couche pierreuse.

La pétrification serait donc la conséquence des déceptions infligées par les femmes et les femmes évidemment s'identifient à l'eau. L'eau, la femme est diverse. Alicia est l'eau stagnante, morte (notez l'expression: «leur onde mortelle»), pourtant le jeune lord cherchait en elle l'eau prénatale, limpide, transparente, si vous vous plongez dans cette eau pure, vous y trouverez le salut, semble nous dire Villiers. Dans l'imagination de lord Ewald Alicia était l'eau vitale, en réalité elle est l'eau morte. Les images d'eau sont tellement importantes pour Villiers —elles lui offrent la paix, la sécurité et le calme— qu'il n'hésite pas à identifier l'eau à l'oeuvre d'art. Ainsi le conte *L'agrément inattendu*, dédié à Stéphane Mallarmé, est interprété dans ce sens-là par les éditeurs:

«Il se peut même que l'image d'un bain dans un lac souterrain ait été employée, presque tout de suite, pour désigner ce contact bizarre, mais vivifiant avec une oeuvre obscure et difficile entre toutes»¹⁴.

Reprenons un paragraphe de ce conte où sont réunies les hantises de Villiers pour les roches, les pierreries, l'eau...

«O subit panorama, tenant du rêve! Je voyais se prolonger, —presque à perte de vue,— au devant de moi, de très hautes voûtes, souterraines, aux stalactites scintillantes, aux profondeurs qui renvoyaient, avec mille réfractions de diamants, en des jeux merveilleux, les lueurs, devenues d'or, de la lanterne sourde: et, s'étendant à mes pieds, sous ces voûtes, une sorte de lac immense d'un bleu très sombre, où ces mêmes lueurs tremblaient, illusions d'étoiles! —une eau claire, polie, dormante, à reflets d'acier, où se réfléchissaient, démesurées, nos deux ombres. C'était superbe et inattendu»¹⁵.

Cette vie paisible n'est pas loin de la vie prénatale et celle-ci s'identifie à une mort qui ne fait plus peur. L'espace clos, dont nous venons de voir un exemple, est une constante chez Villiers. Villiers fait une utilisation symbolique de l'espace, dans ses oeuvres les maisons, loin de la civilisation, les châteaux isolés, les cryptes, les souterrains, les tombes... sont fréquents. La réclusion nous fait revenir au monde infini du sein maternel. Le complexe du retour à la mère est une façon de parler de la mort en renversant la crainte naturelle de la mort. Pensons à Hadaly de *L'Eve future*: elle est née dans un

14. Ibidem, volume 2, p. 1.263.

15. Ibidem, p. 311.

souterrain, sa maison est un cercueil; il y a un isomorphisme entre le berceau et le sépulcre. Ces associations symboliques ont pour but d'identifier la mort au repos primordial. D'autres fois Villiers ira plus loin, il va associer le retour à la mère et le thème nuptial, d'ailleurs c'est là une constante romantique, elle nous intéresse parce qu'elle va nous permettre d'unir la mère et l'amante dans une même eau libératrice. Villiers découvre, ses héros aussi, que la résidence, le cloître maternel, le refuge... ce sont des variantes du paradis initial. Lord Ewald surtout, dans *L'Eve future*, le comte d'Athol dans *Véra*, vont progresser par un chemin qui, par instants, nous rappelle l'universel itinéraire mystique; la révélation à laquelle ils arrivent leur fait connaître qu'il n'y a pas de contradiction entre la mort et le paradis. Pensons au comte d'Athol: sa chambre nuptiale est son refuge, le symbole du paradis et l'espace du plaisir. L'isolement dans lequel il vit est l'antichambre de l'idéal, là il peut oublier que sa femme est morte, après il pourra s'affronter à la mort, sans deuil, Decottignies affirme de Villiers dans ce conte:

«Peignant la chambre nuptiale, il avait aménagé déjà ce même espace clos qui caractérise l'enceinte funèbre, lui donnant la même allure de sanctuaire (...) Etonnante contiguité qui, non seulement ne tolère entre eux aucun choix, mais qui signale une confuse correspondance. A la différence de l'ordre discursif qui forgerait, en l'occurrence, un dilemme et prescrirait telle ou telle exclusion, le jeu symbolique impose la chambre nuptiale comme une variante du tombeau»¹⁶.

Dans *Axël* ce jeu symbolique unit volontairement et explicitement la mère et l'amante. Janus, le directeur de l'action, réunit Axël et Sara grâce à la mère d'Axël: il envoie au monastère où Sara est enfermée le livre de prières de la jeune mère morte. Janus agit sur les sentiments maternels et érotiques de la mère et de Sara respectivement, pour produire un certain effet. Signalons la réplique suivante d'Axël:

«C'est fait, monseigneur, et je précède cette dame inconnue qui va passer, conduite par Elisabeth, vers la chambre de votre aïeule»¹⁷.

Le domestique identifie inconsciemment la mère et l'amante, celle-ci va s'endormir dans le lit de la première et nous croyons qu'il n'est pas nécessaire d'insister davantage sur la valeur d'une telle image. Plus tard Sara fera connaître à Axël l'influence de sa mère dans l'union de leurs destins:

«—C'est ta jeune mère, n'est-ce pas?

—Oui, tu as ce noble front... et vois, que de mélancolie! Oh! que de fois

16. J. Decottignies, *Villiers le taciturne* P.U. Lille 1983, p. 117.

17. Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes* op. cit., volume 2, p. 645.

n'ai-je pas ressenti que sa douce main s'appuyait invisible sur la mienne, lorsque j'entrouvrais son livre d'Heures, au monastère!

Elle s'incline; puis à demi-voix.

—Madame, vous le voyez: je donne à votre enfant tout ce que je suis»¹⁸.

A. Lebois avait indiqué en peu de mots cette interprétation:

«cette complicité de femmes fondée sur l'instinct (amour, maternité) complice encore un dialogue très nuancé entre l'Invisible et le Visible»¹⁹.

Sara est l'incarnation de l'anima, l'eau est l'image de l'anima. Sara est céleste et infernale en même temps, elle est créatrice et destructrice. Sara initie Axël au royaume des lumières, elle jouit du pouvoir de sublimation. Elle résout l'énigme de l'itinéraire mystique, elle apprend à Axël la véritable sagesse, porte ouverte sur l'univers, Sara est le symbole de cette femme éternelle identifiée à l'eau que son grand ami Mallarmé recherchait aussi:

«La dame pour faire semblant
Dans une piscine éternelle
Plonge son pied au reflet blanc
Mais la jeune source est en elle»²⁰

Axël, les héros de Villiers, sont toujours assoiffés mais leur avidité ne peut être calmé que par la femme. Grâce à Sara, Axël comprendra la vérité que Janus, le mage, ne sut pas lui inculquer parce qu'il était incapable d'amour:

«Le fleuve craint de devenir la mer —en s'y perdant».²¹

D'autres fois l'union amoureuse rédemptrice est représentée à l'aide du symbolisme alchimique: quand le soufre et le mercure s'unissent, on arrivera à la totalité primordiale mais «rêver l'alliage du mercure et du soufre»²² est impossible, ce n'est qu'une rêverie sans le secours et la présence féminine. L'eau = femme symbolise dans *Axël* l'union des sentiments et de l'imagination avec la raison et l'intuition pour atteindre la grande oeuvre transcendente:

«Homme, si tu cesses de limiter une chose en toi, elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient remplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main. Car tu possèdes l'être réel de toutes choses en ta pure volonté, et tu es le dieu que tu peux devenir»²³.

18. Ibidem, p. 662.

19. A. Lebois, «L'amour chez Villiers de l'Isle-Adam» in *L'occultisme et l'amour* Sodi, Paris, 1969 p. 214.

20. S. Mallarmé, *Poésies* Gallimard, Paris, 1983, p. 134.

21. Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes* op. cit. volume 2, p. 634.

22. Ibidem, p. 598.

23. Ibidem, p. 634.

L'oeuvre transcendente ne s'obtient évidemment que par le recours à la mort. Pour devenir de l'eau il faut mourir. Se donner la mort, renoncer, renferme la véritable possession tandis que la vie est un piège; ainsi le croit Axël:

«Nous, dont un Océan n'apaiserait pas la soif, allons-nous consentir à nous satisfaire de quelques gouttes d'eau, parce que tels insensés ont prétendu, avec d'insignifiants sourires, qu'après tout c'était la sagesse? Pourquoi daigner répondre *amen* à toutes ces litanies d'esclaves? —Fatigues bien stériles, Sara! et peu dignes de succéder à cette miraculeuse nuit nuptiale où, vierges encore, nous nous sommes cependant à jamais possédés»²⁴.

La véritable vie réside dans la métamorphose aquatique, l'eau est illimitée, immortelle. La métamorphose aquatique renvoie l'homme au monde sans formes et elle possède un double sens: la mort et la dissolution, mais aussi la renaissance et la nouvelle circulation. Mourir multiplie la force, la puissance de la vie. Rentrer dans l'eau suppose atteindre l'être et l'oubli. L'union mystique s'exprime à l'aide des images de la mer et de l'océan.

Donc, en conclusion, Villiers a commencé par les pierres ses rêveries d'oubli d'un monde qu'il trouve trop petit pour ses grandes aspirations mais la froideur immortelle du marbre, aimer des statues, devenir un rocher n'apporte pas le salut. La minéralisation n'aboutit pas à la vie réelle. Le rêve de l'artifice s'avérant n'être aussi qu'une solution fausse, ce sera l'eau limpide, prénatale, la rédemptrice. La découverte de l'infini passe par la porte de la mort et celle-ci s'associe à l'immersion dans les eaux libératrices de l'océan. L'immensité, la transition, la vie universelle face à l'individuelle... toutes ces caractéristiques de l'océan devaient plaire à Villiers pour exprimer ses rêves d'une nouvelle existence sans bornes, totale et grandiose, loin de l'existence quotidienne.

24. Ibidem, p. 672.